

## ***Les Grands Départs* de Jacques Languirand ou la mise à l'épreuve de la parole**

Renald Bérubé

Volume 2, numéro 1, 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600215ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600215ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Sainte-Marie

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bérubé, R. (1969). *Les Grands Départs* de Jacques Languirand ou la mise à l'épreuve de la parole. *Voix et images du pays*, 2(1), 63–76.  
<https://doi.org/10.7202/600215ar>

*Les Grands Départs*  
de Jacques Languirand  
ou  
la mise à l'épreuve  
de la parole

*C'en est un autre qui ne s'exprime  
pas clairement !*

*(LES GRANDS DEPARTS, p. 23)*

*Vous allez tous partir, et je reste !  
C'est ma façon à moi de partir . . .*

*(LES GRANDS DEPARTS, p. 42)*

C'est en mars 1956, à l'occasion du Festival d'Art Dramatique, que fut créée la première pièce de Jacques Languirand, *Les Insolites*.<sup>1</sup> Si la pièce ne manqua pas d'étonner, elle fut aussi fort bien accueillie, puisqu'elle remporta le prix de « la meilleure pièce canadienne » et au Festival Régional et au Festival National. Avec les quelques années de recul dont nous disposons, il est plus facile de comprendre l'importance des *Insolites*, ce que cette pièce pouvait apporter de neuf à la jeune dramaturgie québécoise. Il suffit de se rappeler que *Tit-Coq*, qui marque en quelque sorte la naissance d'une dramaturgie québécoise autonome, avait été créé en mai 1948, soit moins de huit ans plus tôt. Entre *Tit-Coq* et *Les Insolites*, la distance est grande; et c'est cette distance qui, en premier lieu, étonna le public et la critique. Mais plus encore peut-être, il y avait cette facilité de Languirand à manier la langue et son habileté à créer des moments de forte tension dramatique (les scènes d'obscurité, l'épisode du revolver) au coeur même d'une action drôlatique et bouffonne qui ne se gênait pas, souvent, pour afficher ses intentions parodiques vis-à-vis du théâtre traditionnel (voir la fin de l'acte I, juste avant l'entrée en scène du radiesthésiste). C'est que Languirand, même s'il en était à ses débuts en tant qu'auteur, n'était pas un néophyte dans le monde du théâtre; il avait déjà derrière lui une expérience de comédien et de metteur en scène. On ne saurait trop insister sur ce fait : Languirand n'est pas qu'un auteur; c'est avant tout

un homme de théâtre avec tout ce que cela comporte de connaissances techniques des exigences de la scène, des moyens dont elle peut disposer aussi. D'ailleurs le théâtre de Languirand, des *Insolites* à *Klondyke* (1965), tendra vers une utilisation toujours plus grande et plus totale des moyens scéniques.

### THÉÂTRE ET ÉCRITURE

Dans une longue et importante entrevue qu'il accordait à Nicole Brosard et Roger Soublière du *Quartier Latin*, Languirand a expliqué comment il est devenu l'auteur des *Insolites* : « J'ai rencontré une jeune compagnie qui, à l'époque, s'appelait « La Compagnie de Montréal » et qui voulait se présenter au Festival d'Art Dramatique. Elle l'avait déjà fait avec un Molière l'année précédente et elle voulait se représenter, mais, cette fois, avec une pièce canadienne. Pour eux, c'était devenu une question très importante; il était inutile de présenter du Strindberg ou du Molière à un Festival d'Art Dramatique canadien. Il fallait vraiment présenter un auteur canadien, et le metteur en scène, qui était Guy L'Ecuyer, est venu chez moi. [ . . . ]. Puis à un certain moment, je lui ai parlé d'une expérience que j'avais faite et qui n'était pas terminée; elle consistait à faire du dialogue bout à bout et à voir, sans savoir où on va, comment les personnages à travers le dialogue, lentement, commencent à prendre forme, et comment, à travers les personnages, une situation commence à naître. Il a été très excité par ça et il m'a dit : « C'est ça que je veux ». Il avait de l'instinct, parce que cela a été *Les Insolites*. C'était en 1956. Pour moi, cela a été vraiment le démarrage. Dès ce moment-là, je savais que mon orientation au théâtre serait à base d'écriture. »<sup>2</sup> L'explication est importante et mérite qu'on s'y attarde; chez Languirand, c'est le langage, la parole qui est à l'origine de l'oeuvre. C'est même, à l'origine, la seule donnée. Les personnages et les situations seront dramatiques dans la mesure où la parole — « l'écriture » pour l'auteur — le sera. Les personnages, et les situations à travers eux, naîtront de leur propre utilisation de la langue. Le théâtre de Languirand, dans cette optique, apparaît comme une sorte de mise en action, de mise à l'épreuve de la parole. L'entreprise, bien sûr, est hasardeuse; car une pièce de théâtre ainsi conçue risque d'être statique, de ne pas bouger suffisamment et de se limiter à un échange de répliques plus ou moins percutantes, sinon à un échange de mots d'auteur. C'est là qu'intervient la connaissance des moyens scéniques; pour l'écrivain-homme de théâtre qu'est Languirand, l'écri-

ture linguistique d'une oeuvre théâtrale ne va pas sans l'écriture scénique de celle-ci; en d'autres termes, le langage doit être en lui-même dramatique et « jouable », il doit répondre aux possibilités de la scène, s'incarner véritablement par le jeu des comédiens. Il ne s'agit pas de mettre en scène une situation connue à l'avance; il s'agit, par la parole, de créer des personnages, un univers dramatique. Languirand disait encore dans la même entrevue : « C'était une expérience d'écriture automatique que je faisais. Je me suis dit : « Il est inutile de chercher des lieux, des sujets, de les sentir d'une manière globale. Il est possible, si on a quelque chose à dire, de commencer un dialogue — le personnage va naître à travers ça ou il ne naîtra pas ». *Les Insolites*, cela a commencé de la manière suivante :

— Bonjour !

— Bonjour !

— Prendriez-vous quelque chose ?

— Ah ! peut-être, etc.

Bon ! lentement, je me suis dit que les personnages se trouvaient dans un bar, qu'ils étaient deux, qu'une troisième personne les écoutait et que, lentement, une action commençait à naître à travers ça »<sup>3</sup>. C'est dire que la parole, chez Languirand, a un rôle essentiellement créateur, qu'elle est le moyen de connaissance par excellence. Comment ne pas voir la nouveauté et l'importance d'une telle démarche non seulement dans le théâtre québécois mais dans la littérature québécoise ? Car justement, le théâtre québécois a mis du temps à naître parce que l'homme d'ici était un homme silencieux, un homme qui éprouvait beaucoup de difficultés à utiliser la parole; et son silence était à la fois cause et conséquence du fait que cet homme ne se connaissait pas, que sa réalité la plus profonde lui échappait. Les romanciers eux-mêmes, et pour les mêmes raisons, auront longtemps beaucoup de difficultés à créer des personnages consistants et autonomes : comment les faire parler par eux-mêmes, sans l'aide d'un auteur-créateur omniscient ? Il est d'ailleurs révélateur que Languirand ait écrit, avec *Tout compte fait* (1963), un « nouveau roman » qui compte parmi les premiers (en date, mais aussi en qualité) de notre littérature romanesque.

## LES GRANDS DÉPARTS

1957 vit la création de deux nouvelles pièces de Languirand. Encouragé par le succès des *Insolites* au Festival d'Art Dramatique et subséquemment

à l'Anjou où les représentations se poursuivirent pendant un mois, Languirand donne, à son « Théâtre de Dix Heures », une pièce en un acte, *Le Roi ivre*, « farce au vitriol d'une poésie verbale éclatante, qui éclaire de lueurs étranges des personnages poussés aux extrêmes du style parodique »<sup>4</sup>. Tout de suite après *Le Roi ivre*, la troupe de Languirand accueille des élèves de la section d'Art dramatique du Conservatoire de la Province et monta *En attendant Godot* de Beckett. Interprétée entre autres par Albert Millaire, la pièce eut beaucoup de succès et « se présente encore aujourd'hui comme l'une des plus chaleureuses réalisations théâtrales des dernières années »<sup>5</sup>. Chez Languirand, l'homme de théâtre et le dramaturge continuaient à aller de pair.

Mais 1957, c'est avant tout l'année de la création, à la Télévision d'Etat, des *Grands Départs*, pièce qui demeure l'une des réussites les plus remarquables non seulement de l'oeuvre de son auteur, mais du théâtre québécois tout entier. Créée sur scène l'été suivant à Percé, cette oeuvre n'a jamais été montée sur une scène montréalaise, et il faut le regretter vivement. Car elle nous présente, de l'homme et de la vie d'ici, une image étonnamment juste et pertinente où l'ironie grinçante marque à la fois une volonté de lucidité brutale et irréversible, et une tentative d'exorcisme. Si la pièce n'est pas sans rappeler l'oeuvre d'un Beckett ou d'un Ionesco — et pourquoi pas ? — elle demeure profondément différente de l'oeuvre de ces deux auteurs, parce que profondément québécoise; ce qui distingue le théâtre de Languirand du théâtre de ces deux auteurs, c'est son incarnation dans un quotidien qui n'a rien de stylisé et qui ne se présente pas pour autre chose que ce qu'il est. Ce qui sépare *Les Grands Départs* de *En attendant Godot*, c'est ce qui sépare *Le couteau sur la table* ou *Salut Galarneau!* de *La modification*, ou *Who's afraid of Virginia Woolf* de *Jacques* ou *la Soumission*: c'est, pour reprendre une expression de Michel Zérafra au sujet d'O'Neill<sup>6</sup>, la distance qui sépare une dramaturgie vécue d'une dramaturgie faite, une expérience d'une création. C'est aussi ce qui sépare un peuple jeune et qui a encore tout à dire, au sujet de son aventure, d'un peuple qui a derrière lui une longue tradition de pensée et une longue tradition artistique. C'est presque une différence de nature.

### *Le désordre et la nuit*

L'intrigue des *Grands Départs* est en soi fort banale : une famille est sur le point de déménager et elle attend les camionneurs qui vont emporter

les meubles dans le nouvel appartement. Sur le plan de la construction, la pièce est d'une ordonnance toute classique qui respecte les trois unités de temps, de lieu et d'action. Écoutons Languirand : « Dans *Les Grands Départs*, je me suis efforcé d'avoir une unité de lieu, de temps et d'action, uniquement parce que cela me faisait plaisir, parce que le défi était là — il faut toujours un défi, plus les défis sont grands plus il y a de chances de sortir quelque chose d'intéressant. Les personnages étaient vus au moment d'une crise, mais dans une continuité psychologique » <sup>7</sup>. Le lieu unique, c'est la salle commune d'un modeste appartement où règne le désordre le plus total, désordre dû au fait que la famille est sur le point de partir; les meubles entassés y voisinent avec des valises, un sommier, une pendule et autres objets divers. Le temps de l'oeuvre, c'est la nuit — toute l'action de la pièce se déroule en une seule nuit. La nuit est d'ailleurs, dans l'ensemble de l'oeuvre de Languirand, un temps privilégié; la nuit, plus que le jour, semble coïncider avec le monde intérieur de ses personnages et avec leurs aventures. L'action des *Insolites* se déroule en une nuit, dans un bar; *Tout compte fait*, malgré les nombreux retours en arrière qui font que le héros revit toute son existence, se déroule également, sur le plan du temps actuel, en une seule nuit; dans *Les violons de l'automne*, le rideau s'ouvre sur la longue scène de la « nuit de noces » ratée entre Lui et Elle, deux vieillards; dans *Le Gibet*, les scènes de nuit sont aussi nombreuses que les scènes de jour — mais c'est parce que, au sommet de son poteau, Perplex, le héros de la pièce, voit vivre la nuit, voit ou entend vivre les gens la nuit, qu'il est désormais très « attentif à la naissance du jour » <sup>8</sup>. La nuit, c'est un temps dans lequel les personnages se reconnaissent; la nuit semble leur renvoyer une image exacte d'eux-mêmes. Et c'est au coeur de la nuit, de ses fantômes et de son intimité, loin du brouhaha des occupations quotidiennes qui, pendant le jour, retiennent l'être loin de lui-même ou lui permettent de ne pas voir les choses en face, que le drame naît et que les explications vitales deviennent d'une nécessité absolue. C'est au coeur de la nuit et dans le désordre le plus total, puisque tel est le lieu temporel et spatial des *Grands Départs*, que l'on essaiera de sortir du « cercle vicieux » <sup>9</sup>, de « faire le point » <sup>10</sup> et de « toucher le fond » <sup>11</sup> tout à la fois.

Le début des *Grands Départs* est à retenir; car il présente, en quelques répliques, les principaux thèmes de la pièce. Au milieu de la scène plongée dans la nuit et dans le désordre, un homme — un homme qui semble faire « des essais de voix » <sup>12</sup> et qui répète, d'un côté et de l'autre de la pièce, un seul

mot : « Hector ! ». L'arrivée en scène d'un deuxième personnage, sa femme, ne le dérange guère et il continue son manège : Hector ne cesse de répéter son nom, fasciné par le fait que l'écho le lui renvoie : « Ma voix résonne comme dans une gare ! La maison est pleine de trous, pleine de poches d'air . . . Ça donne le vertige ! »<sup>13</sup>. Et il ajoute, tout juste après, à la suite d'une question de sa femme qui ne comprend pas trop ce qui se passe : « Et puis ? Rien . . . Ma voix me revient, c'est tout »<sup>14</sup>. Dans un monde vide — la maison est pleine de trous — la parole de l'homme ne peut que lui revenir, renvoyée par l'écho. Comment faire, dans un tel univers, pour continuer à vivre, pour créer des liens qui empêcheraient le vertige et le cauchemar de s'installer à demeure ? Chacun des personnages tentera, à sa façon, de répondre à cette question.

*Hector, parasite et paralytique ?*

Personnage central de l'oeuvre, Hector est un écrivain raté qui, pour la nième fois en vingt ans, est sur le point d'accoucher d'une oeuvre majeure. Si les autres tentatives n'ont jamais abouti à quoi que ce soit, celle-ci, dont nous ne saurons jamais rien, aurait toutes les chances de donner des résultats. On devine aisément que cette tentative aura fatalement le même sort que les autres. Mais comment expliquer cet échec de la « carrière » de Hector ? Car si l'on en juge d'après ses réparties dans la pièce, il maîtrise fort bien le langage, et ses sarcasmes savent viser juste et dur.

Par-dessus tout, Hector est un être plein de contradictions non résolues et qui ne peut pas — ou qui ne veut pas — s'adapter aux circonstances dans lesquelles il doit vivre. « Je finis par en avoir par-dessus la tête. Il n'arrive jamais rien. Je manque d'inspiration »<sup>15</sup>, dit-il à un moment donné pour expliquer son incapacité à écrire; un peu plus loin il dira, pour justifier une tentative antérieure qui s'était soldée par un échec : « Infructueuse parce qu'à l'époque, les problèmes de la vie quotidienne me dévoraient vivant »<sup>16</sup>. Qu'il arrive quelque chose ou qu'il n'arrive rien, cela nuit à Hector et l'empêche d'agir; Hector, c'est l'homme qui est à l'écoute de lui-même, maladivement : « Je suis mon plus fidèle auditeur »<sup>17</sup>, dira-t-il à sa femme. A force de vouloir tout comprendre, à force de rester à l'écoute de lui-même et de toujours vouloir justifier le plus insignifiant de ses gestes, Hector finira par être constamment en retard sur la vie et sur les événements présents : « J'ai attendu dix ans pour comprendre ce qui s'était passé en moi jusqu'à ma vingtième année. Mais au moment d'écrire, je me suis aperçu qu'il me fallait assimiler mon expérience de vingt

à trente ans, parce que précisément, elle remettait tout en question »<sup>18</sup>. Et il en a toujours été ainsi, jusqu'au temps qui est celui de la pièce; déphasé parce qu'il est incapable d'intégrer ses désirs contradictoires et qu'il vit toujours avec dix ans de retard par rapport au temps présent, Hector est incapable de créer un univers cohérent qui puisse accéder à la vie; lorsqu'il dit : « Je ne veux plus rien entre ma véritable identité et mon oeuvre »<sup>19</sup>, Hector se joue la comédie. Car entre lui et son oeuvre, il n'y a que sa propre impuissance, que son propre manque d'identité; l'oeuf qu'il a dans les tripes et qu'il s'acharne à protéger comme la chair de sa chair<sup>20</sup> est peut-être l'image la plus révélatrice de la réalité informe, de l'informe qui est la réalité même de Hector. Lorsqu'il parle de lui-même ou de son oeuvre, Hector est toujours son seul auditeur attentif : c'est recréer, à l'infini, le phénomène de l'écho dont il a été question plus haut.

L'informe, le figé plutôt, est d'ailleurs ce qui a servi de point de départ aux tentatives littéraires de Hector : « J'ai commencé trois ou quatre romans dans lesquels le personnage principal est un paralytique, et je me suis arrêté un peu avant la fin du premier chapitre »<sup>21</sup>; or Hector dit lui-même, au sujet du grand-père paralytique : « Quand il est content, il se tait; quand il est furieux, il se tait. Et dans les deux cas, la façon de se taire est tellement semblable qu'on s'y tromperait ! Rien ne ressemble plus au silence d'un paralytique, qu'un autre silence de paralytique »<sup>22</sup>. Comment, à partir de ces données, créer un univers signifiant ? Et qui plus est, le grand-père est devenu paralytique à la suite qu'une querelle avec Hector<sup>23</sup>; celui-ci apparaît donc comme la cause du mal, comme la cause de la paralysie de la famille toute entière : s'il a rendu, physiquement, le grand-père paralytique, il n'a pas agi autrement avec Eulalie qu'il a empêché de vivre en lui vendant l'idée de veiller sur l'infirmité de grand-père<sup>24</sup>, avec sa femme, Margot, qui est une marionnette entre ses mains<sup>25</sup>, et avec sa fille, Sophie, qui ne réussit pas son évasion, sans doute parce que, comme elle l'avait dit antérieurement, elle les traîne tous derrière elle<sup>26</sup>. Et ce qui a amené Hector à agir de cette façon, à profiter des autres au point de les mettre tous à son service, c'est le désir de réussir l'oeuvre parfaite : « A vingt ans, on pisse vinaigre. Il faut avoir le courage de ne pas s'avorter; il faut porter à terme »<sup>27</sup>. Voulant atteindre l'inaccessible du premier coup, Hector s'est condamné — et a condamné les autres avec lui — à l'échec parfait. La perfection impossible, cause ou justification a posteriori de l'échec ? Ce qui est sûr, c'est qu'on ne dira jamais assez les ravages d'une certaine forme d'idéal desséchant



dont les traces sont présentes un peu partout dans la littérature québécoise; ce thème revient d'ailleurs tel un leitmotiv obsédant dans l'ensemble de l'oeuvre de Languirand.

Dans cette optique, Hector apparaît comme un parasite impitoyable qui a peu de respect et pour lui-même et pour les autres : « Quand j'étais un parasite, je n'avais pas d'estime pour moi-même. Désormais, le parasite c'est tante Eulalie, et tu voudrais que je l'en estime ? » <sup>28</sup>, et qui se laisse couler en toute lucidité parce qu'il ne veut pas admettre que toute sa vie a été inutile et qu'il a tout gâché : « Si je te donne raison, Margot, j'admets par le fait même que nous avons perdu les plus belles années de notre vie » <sup>29</sup>. Hector ne veut pas croire que la vie puisse commencer à cinquante ans; il sait que « le cercle n'est pas plus vicieux ici qu'ailleurs » <sup>30</sup> et que les évasions sont toujours illusoires : les aventures d'Eulalie et de Sophie lui donneront raison, comme lui donneront raison, à quelques années de distance, *Les violons de l'automne*. Il vaut mieux se replier toujours davantage sur soi-même, aller d'appartements plus petits en appartements plus petits encore <sup>31</sup>. Il y a, bien sûr, dans tout le comportement de Hector, un cynisme et un masochisme qui sont propres au raté, mais qui sont peut-être aussi des formes d'exorcisme : « Je plaisante parce que j'en ai par-dessus la tête » <sup>32</sup>, dit-il à un moment donné; son détachement n'est que l'envers d'un dégoût et d'une souffrance qu'il aimerait ne pas avoir à étaler au grand jour. C'est pourquoi, à la fin de l'oeuvre, il se hâtera de dire qu'il faut refermer la parenthèse et que l'incident qu'a été l'aventure de la nuit est clos. Mélange de peur et de lucidité, maître du langage et par le langage maître des êtres et des situations, Hector aura été, toute la nuit durant, un meneur de jeu pitoyable et incomparable tout à la fois. Nous y reviendrons un peu plus loin.

### *Albert, nouveau survenant*

Car il faut parler maintenant d'un autre personnage, de cet Albert qui apparaît tel un revenant au coeur de la nuit et qui cristallise autour de sa personne les désirs insatisfaits d'Eulalie et de Margot. Après avoir fait le tour du monde, après une absence de vingt ans, Albert vient chercher Eulalie que, dans le passé, il a aimée. Albert commence sa seconde vie <sup>33</sup>; car, selon lui, la vie commence réellement à cinquante ans. L'arrivée d'Albert, sur le plan dramatique comme sur le plan psychologique, permet une relance féroce de l'ac-

tion au début du deuxième acte : les deux soeurs ont quelqu'un sur qui appuyer leurs dernières illusions et Hector semble avoir en face de lui, pour la première fois depuis le début de la pièce, un rival de taille.

Mais tout ne se passe pas aussi facilement; car l'arrivée d'Albert est aussi ce qui dresse, plus que jamais, les deux soeurs l'une contre l'autre. Ces deux femmes sont tellement dépossédées de tout qu'elles ne veulent pas, ni l'une ni l'autre, partager celui qui peut représenter un avenir possible. Margot, qui est pourtant la femme de Hector et qui ne semble nullement penser à partir avec Albert, tentera par tous les moyens d'enlever des parcelles de bonheur à Eulalie. Ce qui fera dire à cette dernière : « C'est plus fort qu'elle cet instinct de détruire ce qui l'entoure ! »<sup>34</sup>; et encore : « Je t'écoute, Margot, et je découvrir que je te hais »<sup>35</sup>. Voilà ce que la parole fait découvrir; que la réalité est sans pitié, sans merci, et que les êtres humiliés ne pardonnent rien à ceux qui ont une chance de posséder un certain bonheur; ils tentent même par tous les moyens de gruger celui-ci. Dans *Les Grands Départs*, la pauvreté des êtres est telle que toute miette de bonheur ne peut être acquise que par le vol, que si on l'arrache de force à quelqu'un d'autre. C'est le dénuement qui rend Margot mesquine et sans pitié, qui rend la vie commune invivable.

Contesté dans toutes ses attitudes et toutes ses théories par l'arrivée d'Albert, Hector va réagir violemment et mettre en oeuvre les plus durs arguments dont il dispose. Albert lui apparaît essentiellement comme un créateur d'images attirantes mais fausses par rapport à la vie : « Nous ne sommes pas au cinéma »<sup>36</sup>; et il ajoute, un peu plus loin : « Raconte des histoires aux femmes, si ça peut te faire plaisir. Actuellement, elles en ont plein la vue; ton retour inattendu a provoqué une réaction chimique; elles sont redevenues des papillons, elles ont quinze ans... Je voudrais bien, moi aussi, les gaver d'illusions le plus longtemps possible, mais un jour ou l'autre, elles se retrouveraient sur le plancher des vaches ! »<sup>37</sup>; en dépit de tout, Eulalie partira avec Albert. Et Margot, dès lors, tentera de transformer Hector, d'en faire une espèce de second Albert; mais Hector s'y refusera systématiquement, convaincu que l'aventure Eulalie-Albert tournera court : « Je préfère regarder la situation en face. Elle n'est pas très brillante, je le reconnais. Mais je la préfère encore à un monde d'illusions qui prend feu comme de la paille »<sup>38</sup>.

La suite des événements donnera raison à Hector : l'aventure Eulalie-Albert sera un échec, un départ raté. Gavée de ses propres rêves chimériques,

Eulalie se révèle incapable de faire face à la réalité et d'y prendre pied; le moindre accroc à son rêve la laisse désarmée et incapable de réagir, de réajuster ses idées. Albert ne répondant pas point par point à l'image qu'elle s'était faite de lui, Eulalie ne peut que retourner, pitoyablement déçue, chez sa soeur : « C'est tout. Il a détruit mon beau rêve. Plus il parlait, plus je sentais s'écrouler mon rêve. Maintenant, il ne me reste plus rien . . . » <sup>39</sup>. Si les illusions trop tenaces d'Eulalie peuvent expliquer l'échec de l'aventure, il faut dire, d'autre part, qu'Albert lui-même, comme la plupart des personnages créés par Languirand et chez qui cette expression revient avec une régularité qui marque bien son caractère obsédant, ne s'est pas montré à la hauteur — à la hauteur des aspirations que son arrivée et ses paroles avaient réussi à faire naître. Dans une optique strictement théâtrale, Albert est la parodie du héros traditionnel auquel le spectateur pouvait s'identifier et par l'intermédiaire duquel il pouvait réaliser en rêve les entreprises les plus extraordinaires; l'échec d'Albert, c'est la mise au ban, par le ridicule, des illusions volontairement entretenues, d'une certaine vision romanesque des choses. D'autre part, si on situe *Les Grands Départs* par rapport à la littérature québécoise dans son ensemble, le personnage d'Albert n'est pas sans rappeler les multiples étrangers, les multiples survenants parés de tous les prestiges qui habitent celle-ci. Mais contrairement à la plupart des autres survenants qui s'esquivent lorsque vient pour eux le moment de faire leurs preuves, Albert tente de faire les siennes; et le mythe s'évanouit aussitôt. Albert, c'est l'envers du Survenant, c'est la couleur fade que prend le rêve lorsqu'il tente de devenir réalité. Si Albert est apparu à un moment donné comme un être prestigieux, c'est qu'il « est facile d'être un héros après vingt ans d'absence ! » <sup>40</sup>. Dans la grisaille du quotidien et pendant le même laps de temps, « c'est beaucoup plus difficile » <sup>41</sup>. Qu'est-ce qui se cache derrière le mythe ? Un homme qui n'a pas fait le tour du monde et . . . qui porte de grosses bretelles <sup>42</sup>.

A la fin de la pièce, ce que chacun pouvait encore avoir de naïveté aura disparu, malgré la volonté contraire de Margot <sup>43</sup>. Sophie, pourtant toute jeune, aura appris comment finissent ceux qui se sacrifient pour les autres <sup>44</sup>, l'impossibilité et l'inutilité des départs fracassants qui changeraient tout. « Sophie, c'est un oiseau, mais il a reçu du plomb dans l'aile; il ne pourra plus facilement s'envoler » <sup>45</sup>.



**Nathalie Naubert (Sophie) et Georges Groulx (Hector) lors de la création des GRANDS DEPARTS à Radio-Canada.**

Photo André LeCoz



**Charlotte Boisjoly (Eulalie), Gisèle Schmidt (Margot) et Georges Toupin (le grand-père)**  
lors de la création des **GRANDS DÉPARTS** à Radio-Canada.

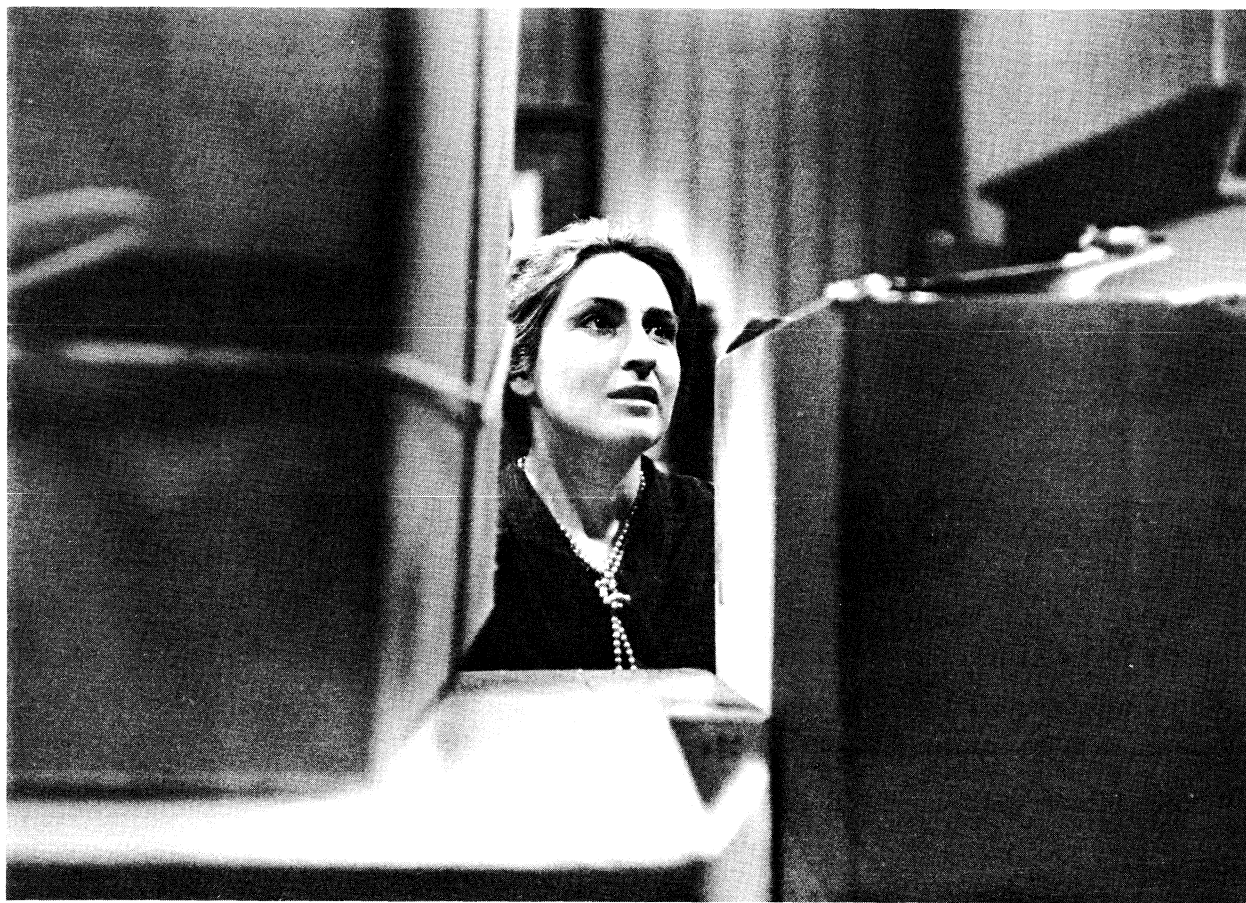
Photo André LeCoz



**Charlotte Boisjoly (Eulalie), Roger Garceau (Albert) et Gisèle Schmidt (Margot) lors de la création des GRANDS DEPARTS à Radio-Canada.**

Photo André LeCoz





**Charlotte Boisjoly (Eulalie) lors de la création des GRANDS DEPARTS à Radio-Canada.**

Photo André LeCoz

*Hector, une conscience dans la nuit ?*

Cela fait beaucoup d'échecs, beaucoup d'évasions ratées, beaucoup d'êtres paralysés pour qui les mots « grands départs » ne peuvent avoir une signification autre qu'absurdement ironique. Est-ce à dire que tout est irrémédiablement perdu et que tout ce que les personnages ont fait ou dit aura été inutile ? A quoi aura servi au juste cette confrontation des êtres au niveau de leur quotidienneté la plus élémentaire ? Grand vainqueur de cette confrontation, Hector nous renvoie-t-il à autre chose qu'à ce vide dont nous parlions plus haut ? C'est s'interroger sur l'utilité ou l'inutilité de la parole dans *Les Grands Départs*, de « l'écriture » pour reprendre le terme de Languirand.

Personnage central justement parce qu'il est le grand maître de la parole, Hector, par-delà ses tares et son impuissance trop évidente, demeure un personnage ambigu dont la tendresse vis-à-vis de sa fille et d'Eulalie, à la fin de la pièce, nous indique bien qu'il n'est peut-être pas revenu de tout. C'est par son intransigeance à démasquer les fausses valeurs qu'il donne à la pièce un centre de gravité ; c'est l'utilisation cinglante qu'il fait du langage qui, en d'autres termes, crée tout le drame et oblige les autres personnages à réagir, à parler à leur tour et ainsi à se définir, à se voir sous un éclairage autre que celui de leurs rêves imprécis. Le langage de Hector crée le drame véritable de la pièce parce qu'il met à l'épreuve les idées que chacun pouvait entretenir sur soi-même et sur l'existence. Mais aussi, le langage exorcise ce drame en l'empêchant de déboucher sur un tragique mélodramatique, sur un tragique qui se prendrait à son propre jeu et qui le ferait basculer en dehors du quotidien ; ainsi, lorsque Hector dit, au début de la pièce : « C'est la révolte des fruits et légumes ! »<sup>46</sup>, il tente peut-être de se donner du temps et d'éviter de parler d'une situation qui l'agace ; mais il tente peut-être, avant tout, de dédramatiser cette situation pour qu'on puisse en parler froidement, sans emportements inutiles. De la même façon, lorsque, à la fin de la pièce cette fois, il s'écrie, impatienté : « Quelle importance ? C'est elle qui est triste, pas lui ! »<sup>47</sup>, il peut sembler jouer sur les mots uniquement pour faire rire ; mais, en profondeur, il ne fait que replacer le problème en cause dans son véritable contexte, en dehors de toute inquisition inutile, passionnée et oiseuse.

D'une précision et d'une efficacité incomparables lorsqu'il s'agit de démasquer les êtres ou de cerner une situation, le langage de Hector se révèle impuissant lorsqu'il s'agit d'établir une communication chaleureuse entre les



êtres; d'autant plus que le langage, en dehors même de celui qui l'utilise, comporte des pièges qui lui sont propres — tous les lieux communs et les clichés par exemple — et dont il faut se méfier. De plus, la tentation est souvent trop forte pour Hector, et il ne peut alors s'empêcher de jouer avec les mots, gratuitement, pour se tirer d'un mauvais pas : « Quand j'étais un parasite, je n'avais pas d'estime pour moi-même. Désormais, le parasite c'est tante Eulalie, et tu voudrais que je l'en estime ? »<sup>48</sup>. Entre Hector et les autres, les distances sont la plupart du temps très grandes; et le langage semble tout à fait impuissant à remplir le vide et à combler le fossé. Il s'agit, pour s'en convaincre, de voir comment, tout au long de la pièce mais plus particulièrement à l'acte III, Hector et Margot restent incapables d'entrer en contact l'un avec l'autre. C'est indiquer de façon non équivoque les limites du langage tel que le pratique Hector : non seulement y a-t-il, dans *Les Grands Départs*, confrontation, par le langage, du rêve et de la réalité, mais il y a aussi mise à l'épreuve du langage lui-même. S'il y a, tout au long de la pièce et particulièrement de la part de Hector, volonté de s'exprimer clairement, cette clarté du langage, expression de la lucidité de l'esprit, ne semble déboucher que sur la paralysie des êtres. La connaissance claire semble aussi asphyxiante que l'imprécision du rêve. C'est peut-être que l'on est passé trop brutalement d'une extrême à l'autre; c'est peut-être qu'il s'agissait, d'abord et avant tout, de bien détailler le cauchemar pour n'en plus avoir peur désormais<sup>49</sup>. Cette étape désormais franchie, il faudra peut-être, en un prochain temps, agir ainsi que le grand-père : s'arracher à la paralysie, de quelque ordre que soit cette dernière, et tenter réellement, par des gestes cette fois, de recommencer à neuf.

## CONCLUSION

*Les Grands Départs* se révèle donc, à l'analyse, une pièce beaucoup plus complexe qu'on ne le croirait de prime abord, et où les oppositions s'entrechoquent continuellement. Opposition entre une structure toute classique par l'économie des moyens dont elle fait preuve et une écriture toute moderne, très « nouveau théâtre »; opposition entre le titre de l'oeuvre et les personnages qui habitent celle-ci; opposition entre la façon de voir le monde chez les différents personnages; enfin, et surtout en ce qui concerne Hector, opposition, attitudes contradictoires à l'intérieur d'un même personnage. Ce qui confère à la parole des personnages une multiplicité de sens qui tantôt se complètent, tantôt se

contredisent pour former à la fin un ensemble dynamique dont la signification demeure ouverte — et par là passionnante.

Si *Les Grands Départs*, par bien des côtés, appartient, dans la littérature québécoise, au cycle des oeuvres qui tentent de cerner les causes de l'aliénation, elle semble annoncer déjà, par son ton et par son écriture, la désinvolture salutaire de *Salut Galarneau!* ou, pour choisir un exemple dans le théâtre étranger, de *Who's afraid of Virginia Woolf*.

Renald BÉRUBÉ,  
Collège Sainte-Marie.

## RÉFÉRENCES

1. Liste des oeuvres publiées de Jacques Languirand :  
*Les Insolites et Les violons de l'automne* (1 vol.), Le Cercle du Livre de France, Montréal, 1962.  
*Les Grands Départs*, Le Cercle du Livre de France, Montréal, 1958.  
*Le Gibet*, Le Cercle du Livre de France, Montréal, 1960.  
*J'ai découvert Tahiti et les îles du « bonheur »* (reportage), Les Editions de l'Homme, Montréal, 1961.  
*Le Dictionnaire insolite*, Les Editions du Jour, Montréal, 1962.  
*Tout compte fait* (roman), Editions Denoël, Paris, 1963.  
*Diogène* (fantaisie en un acte), in LA BARRE DU JOUR, Vol. 1, nos 3-4-5, juillet-décembre 1965, p. 33-59.  
*Les Cloisons* (pièce en un acte), in ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS, tome 22, Montréal, 1966, p. 69-98.
2. « Jacques Languirand : *Klondyke* est une expérience de création collective... », in LE QUARTIER LATIN, supplément littéraire et artistique, 11 février 1965, p. 5.
3. Idem, p. 6.
4. HAMELIN, Jean, *Le renouveau du théâtre au Canada Français*, Les Editions du Jour, Montréal, 1961, p. 135.
5. Idem.
6. ZERAFKA, Michel, *O'Neill*, L'Arche éditeur, Coll. « Les grands dramaturges », Paris, 1956, p. 24.
7. in LE QUARTIER LATIN, op. cit., p. 6.
8. *Le Gibet*, op. cit., p. 15.

9. *Les Grands Départs*, op. cit., p. 33. Toutes les références qui suivent sont tirées de cette oeuvre.

- |               |               |
|---------------|---------------|
| 10. p. 20.    | 30. p. 33.    |
| 11. p. 85.    | 31. p. 116.   |
| 12. p. 15.    | 32. p. 27.    |
| 13. p. 16.    | 33. p. 65.    |
| 14. idem.     | 34. p. 60.    |
| 15. p. 18.    | 35. p. 63.    |
| 16. p. 21.    | 36. p. 57.    |
| 17. p. 22.    | 37. p. 61-62. |
| 18. p. 21-22. | 38. p. 76.    |
| 19. p. 29.    | 39. p. 98.    |
| 20. idem.     | 40. p. 62.    |
| 21. p. 19.    | 41. idem.     |
| 22. p. 24.    | 42. p. 97.    |
| 23. p. 17.    | 43. p. 74.    |
| 24. p. 46.    | 44. p. 28.    |
| 25. p. 87.    | 45. p. 117.   |
| 26. p. 40.    | 46. p. 23.    |
| 27. p. 21.    | 47. p. 110.   |
| 28. p. 39.    | 48. p. 39.    |
| 29. p. 90.    | 49. p. 69.    |